



Études photographiques
Notes de lecture

Robert Hariman et John Louis Lucaites, *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*

François Brunet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3006>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Référence électronique

François Brunet, « Robert Hariman et John Louis Lucaites, *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy* », *Études photographiques* [En ligne], Notes de lecture, Avril 2010, mis en ligne le 26 avril 2010, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3006>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Propriété intellectuelle

Robert Hariman et John Louis Lucaites, *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*

François Brunet

RÉFÉRENCE

Chicago, University of Chicago Press, 2007, 419 p., 53\$

- 1 « Pas besoin de légende » : ainsi peut-on traduire le titre de cet ouvrage imposant à bien des égards, titre que l'épaisseur du texte (plus de 300 pages en caractères serrés) et de son appareil de notes (près de 100 pages) semble de prime abord démentir. Mais tel est justement le but que poursuit ce livre, écrit par deux enseignants en communication connus pour leurs analyses de la rhétorique du visuel : expliciter le fonctionnement médiatique, politique et surtout culturel de l'évidence photographique. Précédés d'une introduction en forme d'exploration théorique de la notion d'icône dans sa relation à la « culture publique », les huit chapitres principaux analysent la force d'évidence durable d'une dizaine d'icônes photographiques choisies, notamment au titre de leur résonance politique, dans le panthéon du photojournalisme américain du xx^e siècle – “Migrant Mother”(Dorothea Lange, 1936), “Times Square Kiss” (Alfred Eisenstadt, 1945), “Raising of the Flag on Mount Suribachi”(Joe Rosenthal, 1945), “Three Firefighters Raising the American Flag”(Thomas Franklin, 2001), “Kent State University Massacre”(John Filo, 1970), “Accidental Napalm” (Nick Ut, 1972), “Tiananmen Square” (Stuart Franklin, 1989), “Explosion of the *Hindenburg*”(Sam Shere, 1936), “Explosion of the *Challenger*” (NASA, 1986) – et accompagnées d'une sélection souvent originale d'échos, appropriations, détournements attestant de « l'influence » de ces images clés. Tout en admettant volontiers, de manière pour ainsi dire axiomatique, que la réussite plastique, sémantique

et culturelle de ces images est de l'ordre de l'évidence, et en s'exposant ainsi à l'accusation de naïveté théorique (certains lecteurs américains de ce livre lui ont reproché une phénoménologie de l'image simplette, prébarthésienne ou prélacanienne), les analyses de Hariman et Lucaites sont le plus souvent d'une subtilité étonnante, proliférante, et parfois touffue. De fait, leur cadre de référence principal n'est pas une sémiotique ni, moins encore, une théorie de l'image, et leur objet premier n'est pas exactement la « lecture » de ces icônes, si par là il faut entendre une approche essentiellement internaliste ou autonomiste des images, même mâtinée de contextualisation. Tout au contraire, leur approche disciplinaire de rhétoriciens, doublée d'un ancrage revendiqué dans la philosophie morale et politique – notamment habermassienne – et dans le champ lui-même bourgeonnant de l'histoire des cultures politiques nord-américaines, amène les auteurs à présenter le photojournalisme comme « une importante technologie de citoyenneté dans la démocratie libérale » (p. 18). De même, les icônes sont-elles considérées ici d'abord et avant tout pour leurs significations morales et affectives, génératrices ou informatrices de discours publics, voire constitutives de « publics » en tant que tels, définis comme des communautés non seulement imaginaires (Benedict Anderson) mais constamment remodelées, de l'intérieur comme de l'extérieur, par l'éthique de la « relation à l'étranger » (*stranger relationality*, Michael Warner).

- 2 Prenons pour exemple le chapitre 6, « Trauma and Public Memory », centré autour de l'image célébrisime de Nick Ut (« Accidental Napalm », 1972), véritable emblème de la guerre du Viet-nâm, montrant une fillette qui court nue vers le photographe, hurlant de douleur et de peur au centre de l'image, tandis qu'à ses côtés d'autres enfants fuient la fumée du napalm devant des soldats américains apparemment indifférents. Emblème incontesté de la guerre du Viet-nâm, souvent créditée d'avoir contribué de façon décisive au retournement de l'opinion publique américaine contre la guerre, cette photographie a « produit plusieurs récits » (p. 183), dont la litanie de contritions d'un public américain secoué par la découverte d'une brutalité « qu'il n'avait pas autorisée » et l'amitié subséquente entre le photographe Nick Ut et la petite victime Kim Phuc ne sont que les plus connus. Une photographie parue dans *Life* en 1995, montrant la même Kim Phuc, devenue adulte, l'épaule dénudée laissant voir sa peau ravagée de cicatrices, et tenant dans ses bras un bébé – son enfant – à la peau immaculée et plongé dans un bienheureux sommeil (fig. 32 p. 185, cliché de Joe McNally), troublante « séquelle » de l'icône de l'enfant souffrante de 1972 (dont le dos brûlé n'était pas visible, seulement imaginable), offre pour la presse grand public une image cathartique de guérison, de retour à la normalité, de fécondité et de féminité restaurées, bref, une « fin hollywoodienne ». Dans le même temps, la seconde image laisse intactes la distribution des rôles sexuels et plus généralement une organisation sociale dominée par la masculinité et le pouvoir militaire, et sanctionne non seulement la transformation « du trauma passé en joie présente » mais celle « des terreurs de l'histoire collective dans l'individualisme tranquille de la vie privée » – illustrant par là l'une des thèses centrales du livre, à savoir que les icônes et leur disponibilité caractéristique à tous les réemplois, y compris les plus apparemment contradictoires avec leur signification d'origine, sont typiques de l'ère politique moderne et de la « démocratie libérale », centrée sur l'autonomie de l'individu, par opposition au modèle du « républicanisme civique » du XIX^e siècle (p. 184-186). C'est dans la suite de ce chapitre que les auteurs introduisent l'une des définitions les plus convaincantes de l'icône, comme « forme de médiation de la relation à l'étranger » : « une relation qui est

difficile à imaginer a besoin d'images, et l'image iconique acquiert son attrait public et son pouvoir normatif dans la mesure où elle offre des représentations incarnées d'importantes abstractions à l'œuvre dans le discours public d'une période historique », en l'occurrence « les concepts d'innocence politique, de droits de l'homme, de vulnérabilité et exploitation du tiers-monde, de mécanique de destruction, de crime d'État, et de vice moral ». L'image devient ainsi un « condensé de la conscience publique » en tant qu'elle « met la fillette à la place de l'étranger inclus dans le public » (p. 198-199) ; sa circulation ultérieure, dans quantité d'appropriations jusqu'à nos jours (y compris dans une caricature de 2004 montrant la petite Kim courant devant le prisonnier encagoulé et électrifié d'Abou Ghraib, p. 202), constitue la fillette, et plus généralement toute icône, en présence étrangère ou en familière étrangère, à la façon des « célébrités et des fantômes » (p. 204). En d'autres termes, l'icône est un « lieu de mémoire », « à jamais ouvert à toute la gamme des significations possibles » (Pierre Nora, cité p. 207).

- 3 Il n'est pas possible, dans l'espace limité d'un compte rendu, de donner plus qu'une idée de l'extrême agilité des analyses déployées par Hariman et Lucaites, notamment dans le décryptage des détournements d'icônes, ni de rendre pleinement justice aux thèses plus proprement théoriques du livre, bien résumées dans la conclusion, selon laquelle la circulation des images et plus spécialement des icônes est – dans leur double valeur morale et esthétique – constitutive à la fois du marché et de la sphère publique modernes, sans pour autant condamner, comme le voudraient certains iconoclastes, la démocratie libérale au fascisme, et offrant au contraire au public (démocratique) la « possibilité de se ré-imaginer » (p. 300-305). On l'aura compris, je ne partage pas le reproche de faiblesse critique fait par certains à ce livre, ni l'objection, prévisible en France, selon laquelle le point de vue moral employé ici dans l'estimation du « pouvoir » des images serait déplacé ou désuet. Je reste néanmoins perplexe sur deux points. Le premier est le privilège exclusif donné à l'image fixe (et plus spécialement à l'image photographique imprimée) dans le champ des icônes, alors que l'histoire du cinéma (*Ben Hur*) et de la télévision (*Twin Peaks*) et, plus près du présent, le monde du Web 2.0 et des sites de partage de vidéos témoignent clairement que l'iconique n'exclut pas le mobile ni le digital (sans parler de peinture ou de statuaire), et ne sembleraient pas contredire ni même affaiblir la thèse centrale du livre – le lien entre « iconisme » et citoyenneté « libérale ». De ce point de vue, on reste un peu étonné par le choix d'inclure la photographie de l'explosion de *Challenger* en 1986 (alors que la mémoire, française en tout cas, de cette catastrophe est plutôt télévisuelle), et plus encore par l'impasse presque complète que fait le livre sur le 11-septembre. Les arguments invoqués à l'appui de la restriction à l'image fixe – rémanence de l'imprimé, facilité d'accès, de circulation et de manipulation – paraissent un peu désuets à l'ère de YouTube. Le second point d'interrogation est néanmoins plus fondamental : le fonctionnement de l'iconisme, de la « culture publique » et de la « démocratie libérale », tel que décrit dans ce livre puissamment suggestif, a-t-il une réalité – ou même une pertinence – en dehors de l'Amérique du Nord ? S'il fallait pointer un défaut dans le travail de Hariman et Lucaites, tout du moins d'un point de vue extra-américain, ce serait assurément l'américanocentrisme systématique, voire axiomatique, de la démarche d'investigation. Non seulement les icônes envisagées sont toutes étatsunienues ; non seulement bon nombre d'entre elles renvoient à des épisodes de l'histoire militaire des États-Unis ; mais jamais, pour les images prises sur des « théâtres » étrangers, le fonctionnement de ces icônes à l'étranger n'est pris en compte (ainsi, dans le cas de la photographie du contestataire chinois seul devant les tanks à Tienanmen en 1989, il n'est nulle part question des lectures chinoises de l'image, officielles ou non).

Qu'on ne se méprenne pas, cependant, sur le véritable sens de cette interrogation. Il ne s'agit pas ici de dénigrer on ne sait quel hégémonisme de la part des rhétoriciens de Northwestern et d'Indiana, étant donné surtout que leur analyse des icônes et contre-icônes est constamment traversée par la pensée de l'étranger et du *dissensus*. Il s'agit bien plutôt de se demander si le fonctionnement iconistique – on utilisera cet adjectif par distinction du générique *iconique* –, dans sa liaison constitutive à la démocratie, collective ou libérale, est *observable* dans l'histoire visuelle française, voire européenne. L'une des constatations les plus évidentes que procure la lecture de ce livre – comme celle du livre de Clément Chéroux, *Diplopie*, consacré aux images du 11-septembre – est le foisonnement proprement vertigineux de la culture visuelle nord-américaine, qui, ne serait-ce que dans la version politisée qui est ici le terrain de l'enquête, renvoie par de multiples facettes à la culture politique de la démocratie américaine, et notamment à la négociation entre consensus et *dissensus*. Quel serait le corpus des icônes politiques françaises du xx^e siècle ? Sans doute existe-t-il, mais nous ne le connaissons pas encore. De fait, une autre constatation troublante, d'un point de vue français, concerne l'ampleur et l'ancrage dans la durée des recherches universitaires nord-américaines sur le rôle des images dans la société démocratique (on regrette à cet égard l'absence d'une bibliographie dans l'ouvrage) : l'histoire politique de la photographie américaine ne remonte-t-elle pas à l'ouvrage de Robert Taft, *Photography and the American Scene*, paru en 1938 ? Parmi les multiples pistes de travail que propose l'ouvrage de Hariman et Lucaites figure assurément en bonne place la question de comprendre si, et sous quelles modalités, la démocratie française est compatible avec l'intelligence du visuel.